

# São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade-arquipélago<sup>1</sup>

por Ismail Xavier

A paisagem do cinema brasileiro dos anos 90-2000, em sua vertente sério-dramática, destacou um tipo de situação em que a engrenagem do mundo ultrapassa o personagem e este se vê em lida com uma situação que não consegue controlar, definindo impulsos mal conduzidos de vingança regressiva, na chave do ressentimento, ou gerando um perfil de reação que o torna exemplo contundente de uma crise de valores tratada em cada filme de forma distinta. Há casos em que a crise do sujeito encontra as atenuantes da comédia – como em *Redentor*, de Cláudio Torres, ou *O Homem que Copiava*, de Jorge Furtado – e temos uma saída irônica em que a perversidade do desfecho funciona como um espelho da situação geral. E há casos em que tal crise se encaminha para um percurso de dissolução do sujeito sem apelos, como em *Estorvo*, de Ruy Guerra, *Rua 6, Sem Número*, de João Batista de Andrade, e *O Invasor*, de Beto Brant. Aqui, o espaço urbano se revela zona de alto risco, universo de sombras em que prevalece a exploração da crise de um protagonista marcado pela impotência. Trata-se de um homem comum que, ultrapassando um certo limiar, vê seu mundo entrar em colapso, não raro por força de um envolvimento direto com a violência e, no limite, com o crime organizado.

*Estorvo*, de Ruy Guerra, adapta o livro de Chico Buarque e se faz a representação mais radical, do ponto de vista estético e existencial, da deriva do sujeito num espaço urbano tornado labirinto e habitado por uma galeria de figuras grotescas. O filme incorpora a crise na sua forma, como o fazia o cinema moderno. Compõe uma experiência de desconforto que não tem sido própria à produção contemporânea, preocupada com

a “conquista do público”. A atenção ao mercado engendra uma dramaturgia mais convencional, uma representação controlada do descontrole, mas há casos de um cinema que dialoga com os gêneros sem deixar de atingir níveis mais complexos de articulação entre a experiência subjetiva e a composição do mundo que cerca o personagem. *O Invasor* é um bom exemplo dessa interação mais complexa entre o olhar do protagonista e o olhar externo do narrador que vê mais do que ele, mas não quer dele se afastar, fazendo o espectador partilhar de sua experiência-limite.

O filme de Brant se insere numa constelação de filmes sugestiva na relação com o espaço da cidade, e nele vou me deter porque traz elementos de enredo que estimulam um cotejo entre a imagem que oferece da cidade contemporânea e aquela que o cinema dos anos 60 produziu. Lá havia a experiência identificada com o desenvolvimentismo e o crescimento econômico; hoje, temos os impasses da dívida pública, a relativa estagnação e a hegemonia do capitalismo financeiro. A comparação entre as imagens correlatas a dois momentos do país permite discutir o Brasil a partir de São Paulo, pois temos uma relação de simetria e, dentro dela, de diferença entre *O Invasor* e o filme *São Paulo S/A*, de Luis Sérgio Person, de 1965, um clássico daquele período. O contraste entre essas duas conjunturas históricas, embora não explique tudo, ajuda a entender porque, num caso, a busca de um estilo realista produziu a metáfora da cidade-máquina que tem como referência o processo de acelerada expansão industrial do país no final dos anos 50. E porque, no caso do filme de Brant, o cineasta adere a um estilo mais afinado com a tradição do

<sup>1</sup> Versão modificada de duas comunicações feitas, uma no colóquio *Representações da Metrópole: Brasil-França*, organizado pelo Centro de Estudos da Metrópole e pelo Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA-USP, em 01 e 02 de setembro de 2004, outra no Colóquio *Brésil: La Montée des Paradoxes*, organizado pelo Centro Georges Pompidou dentro do *Festival d'Automne à Paris*, em 28 e 29 de outubro de 2005.

*film noir* norte-americano para figurar a cidade como um território em que um sentimento de cerco e perseguição não é delírio e tem como referência a expansão do crime organizado como padrão de administração das relações de poder em 2000.

Carlos, o protagonista de *São Paulo S/A*, e Ivan, de *O Invasor*, são sujeitos à deriva que vivem uma explosão catártica no final; a crise dos dois envolve a reação a um convite feito para partilhar o que, no fundo, têm dificuldade em aceitar. No entanto, é distinto o teor do pacto que lhes é proposto – pacto que é emblemático de cada situação histórica e do imaginário de época – e é distinta a forma como se compõe o labirinto.

\*\*\*

Em *São Paulo S/A*, Carlos é técnico funcionário de um setor de ponta – indústria automobilística – e está ligado ao empresário Arturo Carrari, o imigrante italiano orgulhoso de ter-se tornado um “capitão da indústria”. Este é seu imaginário como dono de uma fornecedora de autopeças para as montadoras multinacionais, embora o filme mostre a feição acanhada de sua figura e de seus negócios. Ele é o burguês feliz que joga com a corrupção e toca seu negócio, cresce e vai fazendo próspera a família, num espaço doméstico de inocência, pois sabe conduzir a separação entre o público e o privado a seu proveito. Carlos, embora cúmplice de Carrari nas trapanças e eficiente no trabalho, vive todo o esquema com um indefinido mal-estar de quem não se ilude com o desvalor implicado no seu papel social, mas não reúne forças para dar o salto e mudar de vida. Figura a meio caminho, não se sente em casa, gostaria de estar em outro lugar, ser outro. Ressentido, é agressivo com as mulheres e tende a desprezar a figura com quem se relaciona, seja a garota de programa, seja a sua própria esposa. Quando diante de alguém mais complexo no pensamento e na vida, desconcerta-se, incapaz de entender as angústias da mulher intelectual com quem tem um *affair*. Ela é a figura-limite da representação do mal-estar em *São Paulo S/A*, com uma inquietação e uma vulnerabilidade diante do sufoco urbano que, num momento de perda afetiva e depressão, levam-na ao suicídio (seu apartamento na área do centro da cidade é o espaço simbólico que o filme explora na criação da imagem emblemática da solidão na sociedade anônima). Fora

outro seu repertório, Carlos poderia ter em sua amante uma opção, mas ele nunca esteve à altura. Amargurado, detesta o mundo medíocre em que tem sucesso, mas não consegue ir mais fundo no auto-questionamento, canalizando sua insatisfação difusa para um mal-humor que culpabiliza o outro e azeda as relações. Ao longo do filme, suas tensões se agravam, chegando a um ponto insuportável quando um gesto de Luciana o enfurece e precipita tudo.

A cena da ruptura abre o filme que, assim, organiza-se como um *flashback*, tendo Carlos como mediador do relato, centro da recapitulação de sua vida na cidade, numa combinação de cena e voz *over* que inclui uma ou outra fala direta à câmera. A cena-estopim pertence à vida doméstica, mas ao longo do filme, e mesmo neste caso da ruptura, há o espelhamento e referência constante à cidade como a matriz maior das experiências, como podemos ver na forma como se constrói a abertura. Observamos a cena da ruptura do casal com a câmera localizada fora do apartamento, mal ouvindo o que se fala. A visão dos gestos se justapõe à dos prédios refletida no vidro que nos separa da cena. Antes mesmo da panorâmica que nos faz sair do apartamento para observar a cidade, esta já se faz visível, numa sugestão de que a ação observada, embora uma cena da vida privada, tem tudo a ver com o lugar. É a presença do exterior no interior. Um gesto de tipificação: eles pertencem a uma multiplicidade de destinos ou de dramas não muito distintos vividos na cidade, tal como sugere a série de prédios, as outras coberturas e janelas. O aspecto serial desta experiência se reafirma nas imagens que pontuam os créditos do filme: a vista dos prédios observados da rua, em *contre-plongé*, para ressaltar a verticalidade, a potência da cidade em sua versão monumental. Ou, ao contrário, a vista aérea da cidade, para reforçar a sua extensão e unidade dentro da qual se movimentam as multidões, como descreve a imagem dos passageiros na estação ferroviária e em outros cantos da cidade, senso de um coletivo. Há contrastes, o edifício de luxo e as habitações modestas, a arquitetura dos bancos e a favela, mas tudo parece compor um todo que se conecta e pelo qual as pessoas e veículos circulam.

É este mesmo princípio que veremos atuar no fim, quando se completar o *flashback* e voltarmos à cena inicial.

O importante é que, desde a abertura, haja também destaque para o centro da cidade na perspectiva do pedestre, quando vemos Carlos a caminhar depois de abandonar a mulher. Ele se manifesta em voz *over*, e sua narrativa já se mistura com o som da cidade. O Viaduto do Chá é o espaço simbólico reiterado no filme, mas haverá muitas cenas no centro como ponto de encontro – a Praça da República, a Praça do Patriarca – e como local de atividades (o curso de inglês, a festa de *reveillon*), de modo a configurar um espaço coeso, dotado de energia, expressão da própria dinâmica do país e da cidade. Se o centro é a parte mais trabalhada, as outras zonas mais ou menos distantes compõem espaços disponíveis para a conquista desta nova ordem da industrialização. A periferia mostra a sua face como *locus* da expansão industrial, como quando Carrari mostra a Carlos o terreno onde será construída a nova sede da fábrica: vez ou outra há meninos pobres que brincam em amplo espaço vazio, mas há nestes lugares a promessa da ocupação pelo trabalho e pelas máquinas.

O mal-estar de Carlos permeia todas as ações e espaços, mas ganha sua melhor expressão na relação do protagonista com o universo do trabalho e com a configuração geral de uma experiência que é coletiva e se expressa nas cenas exteriores, mais do que na esfera dos dramas privados. O seu desconforto chega ao paroxismo no meio do filme, logo antes da decisão de casar com Luciana. A cena é emblemática. Seu espaço é o Viaduto do chá, ponto simbólico de confluência. A montagem paralela estabelece a conexão entre a cidade, pessoas na travessia, e o movimento das engrenagens, numa clássica metáfora que vem trabalhar a idéia do trabalho industrial como desumanização. Esta não é apenas a condição do operário diante da máquina; é a ordem geral. Tomando a relação homem-máquina como paradigma, a vivência na cidade se afirma como o ponto central da angústia, se expressa nesse refrão do “recomeçar”, “mil vezes recomeçar”, que Carlos repete, para depois dizer “aceitar”, trazendo os exemplos das atividades comerciais que ele conduz todo dia como, cada um a seu modo, os outros habitantes anônimos, atomizados, da cidade. Eles partilham o espaço público que se vê aí representado como linha de montagem, movimento maquinico totalizante. O que

é decisivo aqui é a referência ao tempo do relógio, à repetição dos ciclos do trabalho cotidiano. O tempo é o pesadelo, tal como vemos na tradição da cidade-máquina desde o filme *Metropolis*, de Fritz Lang, que destacava essa tortura do relógio num tom expressionista que não é propriamente a opção de Person. *São Paulo S/A*, sendo realista, não leva o tema da robotização ao paroxismo, mas insiste na sensação de ultrapassamento, na dor do trabalho industrial e sua administração, solo de experiência a contaminar todos os aspectos da vida.

Carlos não encontra compensação na vida doméstica, como em melodramas de final feliz. Depois de uma convivência morna e convencional, ele explode no momento em que Luciana, em segredo, faz uma proposta para Carrari: aplicaria o dinheiro do pai dela na empresa, e isto faria de Carlos um sócio do italiano. Luciana, e sua ambição pequeno-burguesa que Carlos despreza, levam o protagonista à indignação e à ruptura, como gesto reativo, sem projeto. É neste momento que tem lugar a cena que abre o filme e se repete no final, com destaque para a fusão da cena doméstica com a imagem da cidade, pólos solidários. Na repetição, já sabemos que o passo seguinte foi a perambulação, a pé, pela cidade. Agora no final, se vê que a deriva se desdobra numa fuga em que ele usa um carro roubado, um pequeno delito que resulta da crise e não leva a lugar nenhum. O tratamento dramático no final é talvez excessivo, na música e nas imagens de Luciana à procura do marido, bem como em passagens em que se insinua um possível desastre na estrada (o acidente só virá a acontecer no filme *O Invasor*). No entanto, a montagem cumpre a sua função no desenho de um momento catártico sem horizontes. Carlos abandona o carro roubado numa estrada e pega carona num caminhão que termina por ter como destino a cidade de São Paulo. Tal destino parece tão mais inexorável quanto menos parece resultar de uma decisão, como se insinua em sua fisionomia resignada que a montagem funde com a vista dos prédios da cidade, tradução visível de uma identidade profunda entre Carlos e a sociedade anônima. Tudo leva ao retorno da imagem do Viaduto do Chá, agora mais enfática em sua composição dos clássicos rostos na multidão que sugerem o grande número, mas não uma comunidade.

Define-se o homem-série, uma reunião do que são peças de uma engrenagem. A industrialização não é o paraíso, é lugar de dores que o tempo da cidade não permite tratar. Mas resta a dimensão de humanidade inibida nesta “multidão solitária”.<sup>2</sup> Algo que cada rosto traz como um potencial de cidadania, ainda vista como possível neste filme, pois o desfile final, embora cinzento, mantém o senso de uma partilha de destino a ser debatida, interrogada à luz do dia, no espaço público nas ruas onde o cineasta se põe no mesmo nível e se mistura com a população, assumindo um compromisso de enfrentamento dos problemas do mundo do trabalho que o salto econômico dos anos Juscelino Kubitschek deixou intocados.

\*\*\*

Se em *São Paulo S/A*, a relação periferia-centro é mediada pela indústria cuja lógica se projeta em toda a cidade, nos filmes dos anos 90, se dá o contrário. O centro se torna uma estação do inferno, campo de concentração dos excluídos – uma massa já em estado de alienação mais radical do que os passantes de Luis Sérgio Person. Outros lugares também exibem um quadro melancólico de decomposição. *O Invasor*, em particular, retira o velho centro de pauta. Ele é apenas um ponto de passagem cortado por túneis e viadutos, rasgado pelas avenidas sem vida, um lugar pelo qual se passa de carro, se possível em alta velocidade, por cima ou por baixo, sem partilhar nada com ninguém. A relação com a periferia terá outra lógica, e será outra a mediação. Em termos de personagens e situação dramática, o salto de meio século traz um novo encontro com empresários. O negócio agora é uma construtora, não uma fábrica. Passamos a um setor cujos interesses têm muito a ver com a história das grandes cidades brasileiras e sua deterioração, focos de especulações financeiras e da ocupação ilegal do solo só possível em função de uma relação promíscua com o poder.

Ivan, o protagonista, é o sócio minoritário, como um Carlos que teria saído da posição de técnico cúmplice, bem pago, e aceito a co-responsabilidade lá rejeitada. Conduzido

por Gilberto, seu velho amigo e sócio, Ivan aceita participar de um complô para matar o outro sócio que é majoritário na construtora e se opõe a uma trama ilícita envolvendo a esfera oficial. Como Carrari, de *São Paulo S/A*, Gilberto é o sócio feliz e bem-humorado, exemplar pai de família, mestre na arte de adaptação aos novos tempos, sempre mais à vontade do que Ivan na passagem da pequena corrupção ao crime pesado. É ele quem detém a iniciativa e expõe a filosofia do darwinismo social com que procura legitimar a sua falta de limite: a sociedade é uma selva. Quanto a você, diz ele, ou é caça ou caçador. A trama do filme virá para confirmar a eficiência de Gilberto no plano prático, motivo da tragédia de um Ivan ainda capaz de algum escrúpulo, embora fraco, hesitante, em sua resistência que, posteriormente, virá mais do medo do que de um senso moral genuíno.

Carrari era o universo mesquinho das pequenas corrupções, a vista grossa do Estado às ilegalidades que garantiam a sobrevivência do pequeno empresário nacional dentro de um parque industrial liderado pelas multinacionais. O suborno do fiscal era é um pequeno lance de comédia, revelador do lado precário do que parecia tão monumental. Ele era cafona, oportunista, desonesto, mas não um assassino. Agora, é o crime que se revela a forma eficiente de administrar negócios, ou outras relações humanas. Chegamos a um paradigma de desumanização mais “baixo”, digamos assim, do que o evidenciado pela cidade-máquina. O espaço urbano se torna o terreno da caça e da morte clandestina, solitária, como salienta o final de *O Invasor*. Logo no início, os sócios têm que buscar o matador, aquele que sabe fazer o serviço. Este é apresentado aqui como uma espécie de fera em sua jaula cujos limites são transpostos pelos empresários, tal como sugerido pelo enquadramento básico do primeiro plano do filme. Lá está a imagem que destaca a grade que separa o foco do olhar (o matador no espaço *off*, fora da nossa vista) e as figuras dos dois sócios que se aproximam da câmera, produzindo a conotação apontada acima pela forma como eles expressam o seu mal-estar. Em seguida, a duração do plano-

<sup>2</sup> Lembro aqui o clássico de David Riesman, *A Multidão Solitária* (São Paulo, Perspectiva, 1971).

seqüência que dá conta de toda a conversa aumenta a tensão da cena, reforça o sentido de ameaça e poder contido neste olhar que intimida os contratantes, que os controla porque está no seu território onde valem outras regras, embora sejam eles que vêm trazer o dinheiro. O que permanece invisível assusta Ivan, que já mostra seu olhar esbugalhado de fascínio e de medo. Diante da pressão de Anísio – este é o seu nome – para que Ivan saia da mudez atônita, a “senha da segurança” trazida pela voz de Gilberto é: “ele também está pagando”. O desconforto dos sócios e a inexistência do contra-campo que daria corpo à voz do matador criam uma aura de mistério explorada ao longo do filme, mesmo quando ele se tornar visível. Neste momento, vale o efeito do rosto pânteco de Ivan: ele já contempla a morte no que está no espaço *off*, como que a interioriza.

Quando os dois sócios atravessam a cidade após o encontro, o que se destaca é a passagem pelo túnel, alguns planos do carro a passar por avenidas sem vida aparente. Gilberto quer comemorar – “bem-vindo ao lado podre da vida”, ele diz. E revela seus outros negócios a Ivan, que tem o seu momento de perda da inocência (Carlos nunca foi inocente e, por isso mesmo, não queria ser sócio de Carrari; forma de equilibrar sua consciência moral).

Transposta a fronteira, Ivan passa a viver um cotidiano aflito, cada vez mais temeroso das implicações desse gesto que, reticente, praticou como uma anomalia a ser esquecida. O sócio-líder, no entanto, vai demonstrar que tal medida é parte de um sistema, um estilo de gerir empresas e de administrar investigações policiais com o qual o protagonista terá de ajustar contas. Não pode “cair fora”: sabe demais.

No início, são poucos os elementos para que se entenda esta passagem ao crime por parte de Ivan. A estratégia do filme é não trabalhar em chave realista; por isto não explora com maior cuidado as motivações. Vale o registro de que forma o momento é vivido por Ivan como sujeito cuja experiência é tomada como mediação para que se desenhe um mundo

decaído, do qual ele só consegue enxergar os sinais grotescos da decomposição moral – sim, porque o eixo da questão de Ivan é moral. E sua crise se espelha numa galeria de personagens e de espaços compostos a partir de um código expressionista, gótico, como se esta dimensão moral precisasse de correlações visíveis sinalizadoras do Mal, fantasmagoria que se concentra na figura de Anísio. O código realista de *São Paulo S/A* é substituído pela tradição que, do expressionismo alemão, se estendeu ao *film noir*, mas há aí um suplemento trazido pelos códigos de uma outra gestualidade, a do matador. Este que foi procurado no terreno em que é soberano, para cumprir uma tarefa do lado de cá do muro e voltar à periferia. No entanto, em vez de sumir, ele vem, inesperadamente, invadir o dia-dia da empresa e dos negócios. E seu gesto evidencia a contaminação recíproca desses mundos ilhados por uma fronteira simbólica, vem superar a dicotomia entre centro e periferia vista como um código espacial que significa a separação entre ordem e desordem, lei e crime, civilização e barbárie. Aqui, em termos de figuração, há um “código comum” a unir os dois pólos, de modo que o interesse empresarial ganha uma feição metafísica de envolvimento com o Mal, numa iconografia que confere ao agente eficaz da “vontade de poder” uma dimensão diabólica.<sup>3</sup>

A mediação gótica na composição das imagens se ajusta à dimensão territorial do filme, voltado para pensar o problema contemporâneo a partir do espaço como projeção de um sistema político e moral em crise. Anísio, a figura da sombra, deve se manifestar de corpo presente no território da construtora para que se revele o que está implicado neste território: ele é uma explicitação, não uma invasão. O agente executor do crime, de outra classe, em geral mantido à distância, atravessa a barreira e se insinua no mundo dos ricos: invade não só a empresa, mas também a casa e a família; seduz a herdeira, a filha do sócio majoritário que ele mesmo, Anísio, executou cumprindo o contrato. A periferia vem ao centro, para dar corpo à verdade deste, em geral envolta em esquemas

<sup>3</sup> Nesta referência a Anísio como a figura do Mal, no estilo gótico, cheio de implicações, tomo como inspiração a análise da personagem feita por Lúcia Nagib em capítulo do seu livro, *A Utopia no Cinema Brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*, a ser publicado pela editora Cosac&Naify em 2006.

abstratos, complexos, invisíveis. Vejamos a forma como se dá este tornar visível.

A invasão dos escritórios da empresa se dá dentro de um esquema inverossímil. Ao contrário do que acontece na entrada dos empresários em seu território, Anísio galga o terreno sem cerimônia, deixando um rastro de medo no olhar dos que deveriam obrigá-lo a identificar-se e barrar sua entrada. A feição quase mágica desta entrada ganha uma conotação *pop* por força de outra invasão concomitante: a da música que antes entrara para pontuar a cena do crime, o trauma da descoberta do cadáver do dono da empresa, um rock agressivo, *heavy metal*, que repete o refrão: bem-vindo ao pesadelo da realidade; “eu, você, a vadia, ninguém presta”. Estabelece-se então que o “lado podre da vida” é a “realidade”, e a natureza desta é o pesadelo. Motivo porque não é o caso de construir imagem e som dentro do código realista tradicional. Valem as tinturas góticas, estas mesmas que os jovens incorporam em sua iconografia e sonoridade a título de provocação, grito de protesto. E que Anísio incorpora de forma mais sinistra, porque sempre a sério, crispado, ressentido. A atmosfera só é atenuada por um efeito *pop* válido para o público brasileiro porque o ator – estreante neste filme – é um dos líderes dos *Titãs*, nome de banda que projeta sua ironia na composição da personagem. Esta constelação de efeitos se ajusta muito bem à forma da sedução exercida por Anísio junto a Marina, a moça que vive, a seu modo, esta experiência de deriva, fascinada por este tipo feio e carismático, que transmite segurança e poder, preenche o espaço e se faz seu professor.

Há, portanto, um primeiro movimento de ocupação, em que o matador se apresenta para ampliar a sua veia prestativa, como se fosse uma companhia de segurança a serviço da construtora. E há um segundo, quando ele conquista a moça, vai à sua casa, lhe dá presentes e a leva para um passeio na Zona Sul, no seu território, episódio que dá motivo para que o filme mude seu registro e nos traga a imagem da periferia tal como construída numa linguagem que combina a montagem do *video-clip* com o olhar do documentário. Tal imagem é a da heterogeneidade, reunião do precário – do inacabado, porque muito pobre – e do que quer ser distinto mas já está em ruínas, projeto de um bairro de classe média

inviabilizado. O resultado é esta heterogeneidade, a mistura de “sobrado” e de “barraco de favela”, uma espécie de imagem condensada e multicolorida da cidade – de onde estão excluídos os bolsões do luxo e da homogeneidade ajardinada. Há vitalidade, mesmo em solo tão esburacado como o que vemos; mas o cantor de *rap* fala em cotidiano difícil, decepção, promessa e “enrolação” (dos poderes); alude a pivetes metidos com droga, a dinheiro sujo, ao povo inibido, à humilhação e a uma repetida decepção.

Uma seqüência noturna completará o quadro e consolidará a conquista, quando Anísio e Marina fazem sexo no carro, depois de uma cena no bar que destaca o estilo de conversa e a citação, impressa na roupa de um jovem, daquilo que seria o estereótipo associado ao território: podemos ler nas costas “terror na periferia”. Marina aprende os novos códigos e se insere na iconografia *dark* dos novos parceiros. Esta é feita de um imaginário em que as forças da vida cotidiana se transmutam em movimentos de grande amplitude, entidades como o Bem e o Mal, em que tudo se pensa fora da escala humana, como se aí neste campo de luta a força do gesto e da atitude dependesse desta incorporação de um sopro divino ou demoníaco.

A “invasão” de Anísio divide o filme em duas partes: a primeira linear e marcada pela estrita lógica do complô, com a narrativa avançando nos termos clássicos de causa e efeito, veloz, dramática. Quando ele ganha a cena, há uma bifurcação: constrói-se o paralelismo dentro do qual a questão do espaço – e seu repartimento na cidade – ganham força, impõem sua hegemonia. De um lado, é o passeio e a cultura *hip hop*, a gíria de Anísio, a voz do *rapper* Sabotage e sua presença carismática. A trilha sonora traz outro ponto de vista e trabalha o estranhamento mútuo dos dois mundos. A nossa excursão, com o guia turístico seguro e competente, interrompe o fluxo narrativo (tempo) e dá ênfase à exploração do espaço. Vale a feição crua do documentário, e a emergência de outras vozes que parecem ser as mais pertinentes como forma ajustada ao teor da experiência posta em foco ao longo do filme. Do outro, seguindo em caminho paralelo, está o drama de Ivan que vai entendendo a enrascada em que se meteu, e oscila entre o pânico e a reação agressiva. Ele compra um revólver, como se

isto o fizesse mais seguro no confronto com Gilberto, e acaba assumindo a figura do perseguido. Abandona a sua casa. Assume o *affair* com uma garota de programa que conheceu na boate de Gilberto. Ela cumpre a função da *femme fatale*, agente duplo a espioná-lo, numa estratégia montada pelo sócio. Quando ele descobre o esquema, se desequilibra de vez. De forma quase invisível, são dissolvidos todos os laços. Ivan resta sem vínculo, desterritorializado. Antes, era a crise moral, agora é o medo. O lado podre da vida (ou da cidade) mostra que ele, afinal, é a figura alheia, um invasor às avessas cujo resíduo de consciência moral o faz pagar alto preço. Sua deambulação reforça o senso de um espaço urbano em que há vazios estranhos, ameaçadores, entre as ilhas de espaço familiar, onde ele pensa se sentir seguro. O que emerge é a paisagem agressiva, grotesca em sua corrosão do ambiente, sinal de novo ciclo da reconstrução interminável da cidade. O momento final de catarse, quando Ivan, tal como Carlos em *São Paulo S/A*, assume o volante do carro para uma fuga às cegas, agora mais ajustada ao toque *noir* de toda a trama, condensa muito bem a nova fisionomia da cidade, nas zonas planas em que se rasgaram bairros populares para fazer passar avenidas, criando ruínas precoces e extensões desertas.

A figura de Ivan na direção do carro se alterna com planos subjetivos em que se desenha a sua visão perturbada, uma crescente perda do controle. A montagem prepara o clima para a cena da colisão com outro carro de onde saem dois indivíduos pobres que a fúria de Ivan despreza, ofende, gerando uma situação de conflito que ele resolve sacando a arma. Dissolvido o que ele supõe como ameaça (em verdade, foi ele a maior ameaça), a solidão no espaço vazio da avenida repõe os termos mais fundos de sua deriva: a tensão se resolve na desabalada corrida que define mecanicamente o seu rumo, até que a energia se esgote. Novamente, o som *heavy* vem dar expressão e, ao mesmo tempo, comentar a crise encarnada em Ivan. Enquanto a música fala do capitalismo “aqui suicida” e reitera que “a bomba vai explodir”, a travessia do protagonista

recolhe tais conotações em seu corpo, em sua desorientação, em seu desespero de pequeno homem só contra o mundo, um indivíduo contra quem até a câmera parece conspirar em sua proximidade persecutória a flagrar sua vulnerabilidade.

A quem recorrer depois de tanta agitação e medo? Erro derradeiro, o Ivan sem rumo vai à polícia. Confessa e denuncia. Como no início, tudo se vê a partir do mesmo ângulo, com seu rosto em primeiro plano, sem contra-campo, sem a definição do interlocutor (em última instância, somos nós, pois ele olha direto para a câmera). Ele quer passar uma borracha no delito cometido, refazer a identidade do engenheiro bom chefe de família. Quer sair do pesadelo “da realidade”. Abre o jogo como quem fala com um agente do Estado e da lei confiável, como se estivesse em uma dessas supostas ilhas de civilidade. Mas saberemos, na seqüência seguinte, que Ivan se entregou, de fato, ao esquema de seu sócio, pois entrou em território policial controlado por um cúmplice de Gilberto no aparelho repressivo. No desespero, Ivan acaba por encontrar a imagem de sua alienação nesta “toca do lobo” em que, ao contrário de um Carlos perdido na multidão em pleno centro da cidade, ele vive o seu colapso na solidão, ilhado, a coroar a nova metáfora da cidade como território de caça, onde o problema não é se diluir na série, na robotização, mas ser literalmente aniquilado. E Ivan o será, não por Anísio, o que estava no espaço *off*, invisível, na cena de abertura, mas por todo um esquema complexo que constitui o ponto de escuta desta confissão medrosa ao final, um ponto que permanece fora da vista e para o qual Ivan projeta um olhar de bicho acuado – curiosa simetria face à abertura, onde vimos os mesmos olhos em sua primeira escala do terror.

O espaço da corrida final de Ivan expõe uma paisagem grotesca – o asfalto e os barracos da favela arruinada. Revela-se aí, nesta justaposição, a face visível de uma dinâmica de interesses que atropela populações, sem integrá-las, montando a cidade arquipélago, ou cidade de muros, como também se usa dizer, com suas ilhas de instável civilidade e territórios

<sup>1</sup> A expressão “cidade de muros” é referência central no livro de Teresa Pires Caldeira, *Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo* (São Paulo, Editora 34/EDUSP, 2000).



O Invasor

onde se explicita a ausência do Estado, da lei, da cidadania.<sup>4</sup> Digo “se explicita” porque existe nessa separação dos territórios um pressuposto que o filme quer desconstruir: o de que são mundos estanques, não conectados, a não ser em lances ocasionais, na figura do incidente, do assalto. *O Invasor* quer sugerir um outro elo mais sistemático neste jogo de poderes e estratégias, e não apenas contrastar zonas pobres e zonas ricas, demarcar o território da nação legal em oposição ao da vida subterrânea. Quer expor o que assegura a relação eficaz entre contratantes e contratados, o bom fluxo dos negócios.

Em seu corpo a corpo com esta experiência de deriva e violência, *O Invasor* ganha destaque dentro da constelação de filmes que tematizam a dissolução dos valores num contexto em que não há valores ou projetos para além da roleta das finanças e das táticas de sobrevivência. Um mundo social onde a constante é a reposição de estados de beligerância e de mando pessoal, esses que são típicos aos territórios onde, no Brasil pré-moderno, valia a lei da família e, no pós-moderno, vale a lei da quadrilha. O que, em alguns casos, dá no mesmo.